كتابك

١٤٩

أحمد زكى

فن التمثيل المسرحى



دار المعارف



هـذا الكتاب

رؤية جديدة للتعريف بفن التمثيل المسرحى .. زمانه ومكانه ، حاضره ومستقبله ..

رؤية تستحق التأمل لما اشتملت عليه من معايير ومقاييس تسهم فى تزويد القارئ محب الفنون المسرحية بخلفية عامة لمراحل فن التمثيل وجذوره الأصيلة

رؤية تمكن هذا القارئ من الحكم على ما يراه وما يسمعه من أفانين العرض المختلفة : من مسرح إلى سينما إلى إذاعة إلى تليفزيون .

م
١٠



اقرأ ١٤٩

رئيس التحرير أنيس منصور

أحمد زكى

فن التمثيل المسرحى



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

مقدمة

لم أجد تعريفاً لفن التمثيل أكثر بلاغةً بل لعله أقرب التعريفات العلمية لهذا الفن من العبارة التالية :

« فن المسرح هو فن التمثيل أولاً وآخراً وفى معظم الأحوال »

إن هذه العبارة ليست إلا تكثيفاً لتحديد معنى فن المسرح ، ومحاولة لتعريفه فى عبارة قصيرة يسهل فهمها . وهى فى جملتها تعنى أن فن المسرح إذا أريد تقييمه والحكم عليه – فيجب أن يكون ذلك من خلال ما نشاهده على خشبة المسرح وفى مواجهة الجماهير، وليس بما يريد أن يحدثه المؤلف أو المخرج أو المصمم على خشبة المسرح .

إن قضية المسرح هى قضية الممثل – الممثل محك التجربة ، أو الممارسة العملية التى تتم على المسرح حدثاً ينبض بالحياة والحركة .

وهذه التجربة أو هذه الممارسة ليست من فعل المؤلف ، ولا هى من فعل المخرج ، وإنما هى من فعل الممثل والممثل وحده ؛ لأنه الفنان الوحيد الذى يقابل الجمهور وجهاً لوجه .

وإذا كان المؤلف هو مبتكر النص المسرحى فإن المخرج هو مبتكر العرض ، ومع ذلك تضعف صلتهما بالممثل وخاصةً فى قدرتهما على ضبط ما يفعله هذا الفنان على خشبة المسرح حين يواجه الجماهير .

على أن فن التمثيل بهذا المعنى ، يضطرنا إلى أن نضعه فى جانب ، وجميع العناصر المسرحية الأخرى من تأليف وإخراج وتصميم وإدارة فنية فى جانب آخر. ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا : إن هذا صحيح من وجهة نظر ، فإذا فشلت المقابلة بين الممثل والمشاهد – تلك المقابلة التى تعطى العرض مظهره الحى – فحتما تصبح عناصر العرض الأخرى بغير ذات جدوى .

ونستطيع إذن أن نؤكد من خلال تلك النظرية أن التجربة المسرحية تتحدد من خلال عمل الممثل أكثر مما تتحدد من خلال كلمات المؤلف أو خيال المخرج أو تصميم مهندس الديكور .. ولكن تُرى إلى أى مدى يستطيع المخرج السيطرة على الممثلين ؟

أما الجواب فليس بعسير : ذلك أن تلك السيطرة تتحقق بشكل أساسى فى عملية توزيع أدوار المسرحية ، وربما لا نتصور عملاً مسرحياً ناجحا فى حقيقة الأمر دون أن يكون لحسن توزيع الأدوار دخل كبير فى هذا النجاح . ومع ذلك فهناك بعض الأخطاء التى يقع فيها المخرجون دون وعى منهم ، ومفادها : أن بعض الممثلين دأبوا على لعب بعض أدوار النماذج التى تعيش معهم فى كل مسرحية يشتركون فيها ، بحيث تجدهم قد تطبعوا كلّ بنموذج معين لايحيد عنه ، وهذا ما يجب على المخرج التفادى منه منذ اللحظات الأولى لإعداد العرض ؛ كما يجب عليه منذ البداية أن يحدد الفقرات التى يحتويها النص والتى تشير إلى مفاتيح

قصة المسرحية – تلك القصة التي تشتمل على تفاصيل المسرحية ، وذلك حتى يتمكن الممثلون من أداء وظيفتهم على خير وجه .

إن ثمة علاقة دينامية بين الممثل والمخرج لتفرض وجودها مع بداية مراحل الاستعداد (البروفات) لأى عمل مسرحى مهما تكن نوعيته . وغالبا ما يأتى الممثل إلى البروفة الأولى دون أن تكون لديه فكرة متكاملة عن دوره . حتى إذا تكونت لديه فكرة ما مسبقة – فسرعان ما تتبدل تلك الفكرة بمجرد إحساسه بزملائه خلال مرحلة التدريب المختلفة ، ولكل مرحلة ميزاتها وخصائصها التي تسهم فى عملية الإبداع والتجسيد للعمل ككل .

على أنه كلما كان دور الممثل كبيرا ازدادت حدة معاناته ، على عكس أصحاب الأدوار الصغيرة الذين يتميزون بالكفاءة ويتمتعون بكامل الثقة فى أنفسهم .

إن أصحاب الأدوار الكبيرة هم بلا شك مفاتيح العمل المسرحى ، ولذلك تجدهم دائماً فى حيرة قبل أن يمسكوا بناصية الأداء التمثيلى الصحيح سواء كان الأداء جاداً أو ترفيها .

ورب سائل يسأل : ألا يكفى أن يكون الممثل على مستوى من الكفاءة والثقافة حتى نستطيع بمجرد أن يعطينا قراءة ممتازة فى البداية أن ندرك مايكون عليه أداؤه فى العرض المسرحى ؟ والحقيقة أن الأمر لا يتوقف فى واقعه على مجرد تلك القراءة الممتازة بأى حال ؛ فهذه

القراءة تكون بمثابة لمعان خارجى لا يتعادل ولا يرتفع إلى قيمة الوقت الثمين الذى يحتاج إليه الممثل ، كى يهضم إحساسه الداخلى . هذا الإحساس الذى يقوده دائما إلى أدائه الصحيح الذى ظهرت لمحاته فى بداية البروفات .

إن الاقتراب الحقيقى من الدور التمثيلى لا يكون بإلزام المخرج للممثل أن يفعل شيئا ما ، وإنما يكون فقط بمساعدته . وهنا يكون جوهر العلاقة الطبيعية بين الممثل والمخرج ، ومع ذلك قد يتدخل المخرج مستخدما جميع الأساليب الملزمة وهو يعامل نوعية من الممثلين . وهذه النوعية تتمثل فى مجموعة الهواة . وهؤلاء بالطبع قليلو الحيلة من حيث تقاليد الحرفية . ومع ذلك أيضا قد تكون هذه ميزة عظيمة يسر لها بعض المخرجين عند اختيار ممثليهم ... وعلى سبيل المثال أذكر ما نشرته إحدى المجلات الأسبوعية البريطانية عن تحقيق صحفى مع المخرج العالمى « دافيد لين » الذى أشار إلى أسباب اختياره للممثل العربى « عمر الشريف » من أنه كان يتمتع بحصانة فنية لا تهوى إلى مستوى الممثلين من أصحاب الحيل والأفانين المسطحة التى لا تضيف أبعاداً تذكر إلى صدق الممثل وانفعاله النقى .

ولقد جرت عادة المخرجين على تصدير العمل الفنى (إخراج مسرحية) بمقدمة قصيرة عن العمل : شكله ومحتواه ؛ ولكن مثل هذه المقدمة لا يُفترض أن تكون بمثابة كل ما يعنٌ للممثل بالنسبة لدوره ؛ إذ

عليه أن يقوم بنفسه باكتشاف مكنونات هذا الدور كشفاً حسياً وعقلياً خلال مراحل الاستعداد .. ذلك بمساعدة ما يقدمه المخرج لجميع الجوانب النفسية والاجتماعية والاقتصادية التى تشكل خلفية العمل المسرحى الذى بين يديه ؛ وبالنسبة لتفسير الشخصيات تكون مؤشرات المخرج للممثل فى شكل خطوط عريضة ، وغير ملزمة له إلزاماً قاطعاً ، اللهم إلا إذا كانت بعض الشخصيات تحتمل أكثر من تفسير ؛ فلا بد فى هذه الحالة أن تحتوى تلك المقدمة على التفسير المطلوب دون غيره ، وليس فى هذا ما يصف المخرج بالتعنت أو الديكتاتورية فى قيادته الفنية .

وبهذه المنهجية المتحررة فى إطار العمل الإخراجى وخاصةً فى العلاقة المرنة بين الممثل والمخرج – يتطور فن التمثيل المسرحى تطوراً يرقى إلى مستوى الفنون الرفيعة .

والمستقرئ لتاريخ التمثيل منذ عهود الإغريق – باعتبارها بداية العهود التى تخضع للدراسات العلمية والفنية – يجد أن هذا الفن قد تطور بالفعل من عهد إلى عهد بدءاً من القرن الخامس قبل الميلاد – إلى يومنا هذا ، حيث تزداد عوامل التطور زيادة سريعة متأثرة بروح عصرنا المتغير .

على أن التطور فى أساليب فن التمثيل المسرحى فى العصر الحديث ومنذ أواخر القرن الماضى – قد اتخذ أشكالاً عدة نتيجةً لاهتمام بعض الرواد بتحقيق الأصول العلمية لتقاليد الفن المسرحى ، ومكانة الممثل

وخاصة بعد أن ساءت أحوال المهنة – مهنة التمثيل – إلى درجة لا تناسب قداسة رسالتها التى تهدف أصلا لتكون وسيلة اتصال جماهيرية .

لقد كانت ثمة مدارس فنية تعمل على تطوير أساليب العمل فى مجال المسرح فى الوقت نفسه وفى جهات متعددة من العالم ، فى الوقت الذى وفد فيه فن التمثيل إلى أرضنا العربية .. ففى أواخر القرن التاسع عشر صادفت الحركة المسرحية فى العالم اهتماماً بالغ النشاط فى كل من روسيا وألمانيا وإنجلترا وأمريكا وبلاد أخرى فى أوربا . وبدأت مدارس جديدة فى فن التمثيل كان أبرزها بلا نزاع مدرسة المخرج الممثل قنسطنتين ستانسلافسكى فى روسيا الذى كان له فضل السبق فى منهجه فن الأداء التمثيلى بشكل علمى وعملى . أما مابعد ستانسلافسكى فهناك مدارس أخرى معاصرة كشفت عنها الحركة الطليعية فى المسرح المعاصر ...

وهناك آلاف المدارس والمعاهد التى تختص بإعداد الممثل وترشيده .

وهناك مئات الكتب التى تُسهم فى شرح مفردات التمثيل المسرحى فى القديم والحديث وفى يومنا هذا عشرات النظريات التى تدفع بالعمل المسرحى إلى الإبداع والتجويد من خلال التجربة العملية : فهل يمكن أن يُقال بعد ذلك : إنَّ فن التمثيل المسرحى لم يعد يطابق عصرنا ، وإن فنونه قد أصبحت فى خبر كان ؟

البــداية

فن قديم :

التمثيل فن قديم قدم الإنسان ، ويشهد على ذلك الكثير من الرسوم والتصاوير : كالتى اكتشفت على جدران بعض الكهوف فى فرنسا ، والتى يرجع تاريخها إلى عشرة آلاف سنة ، بل ربما إلى خمسين ألف عام ! وعلى تلك الجدران يبدو رجل الطب وقد تنكر فى زى حيوان .

وتعتبر مثل هذه الصورة مظهراً لبداية المسرح فى أبسط أشكاله حيث ارتدى الرجل البدائى فى العصر الحجرى جلد الغزال ، وتحلّى بقرونه ، وشارك فى الرقص مع رجال القبيلة !

لقد ظن الرجل البدائى أنه بتقليده لسلوك الحيوانات فى الغابة وهو يصيدها – أن ذلك يزيد من إحساسه بالقوة والشجاعة التى تحفزه على مزيد من الصيد له ولأهله .

وحتى يجعل الرجل البدائى من تقليده عرضاً له قيمته فى تأكيد ذاته – عمد إلى التعبير عن نفسه بالرقص والموسيقى وارتداء الأقنعة ، وصارت مثل تلك الاحتفالات جزءاً لا يتجزأ من طقوس حياته ، يلجأ إليها كلما زاد اشتياقه إلى المزيد من الصيد ، أو الحاجة إلى المطر ، أو التطلع إلى كثرة فى المحصول .

عرف الرجل البدائى كيف يطور حياته من خلال ابتكاره لمناسبات قوامها احتفالات يتحاور فيها وأبناءُ القبيلة تمجيداً وتعظيماً لأسلافه الذين صاروا آلهة ! .

أما وسيلته لعبادة أسلافه فعن طريق الرقص والغناء .

وانطلاقاً من عبادة الرجل البدائى لأسلافه وأجداده تتولد الأساطير التى يجب أداؤها تمثيلاً إذا أراد الحفاظ على بقاء جنسه البشرى .

وتمتد مسيرة الإنسان بحثاً عن تأكيد ذاته وجنسه ، فيصمم « المأساة » من خلال معاناته كبشر ، ثم يقدّم « الكوميديا » انبثاقاً من تعدد أخطائه ، وأخيراً يقدم كل ما ابتدعته عبقريته من مسرحيات حتى لوكانت تهدف إلى الفكاهة لا غير .

المسرح يعنى فن التمثيل :

يقول أستاذنا زكى طليمات : حينما قامت المسارح أخذت كلمة مسرح تدل على المكان أو الدار التى يجرى فيها التمثيل ، وأحياناً يصبح اسم المسرح عنواناً للفرقة التمثيلية التى تعمل فيه باستمرار . ويقول أيضاً : إن المسرح يعنى حرفة الممثل حين نسمع أن فلاناً له مواهب خصبة فى المسرح أو فى التمثيل .

احتراف التمثيل .

إن احتراف التمثيل جاء متأخراً ، سواء فى المسرح الغربى ، أو فى المسرح العربى ؛ فقد نهض بشئون المسرح – فى أول عهوده – هواةٌ لم يتخذوا منه وسيلة لكسب العيش ، وإنما كانوا يباشرونه استجابة لهوى النفس وميولها .

بدأ عند الإغريق – أشهر من عرف المسرح فى قديم الأزمان – كظاهرة تعبيرية تقوم على المحاكاة والتقليد كنزعة من نزعاتها الغريزية التى تنحو نحو الاستعراض ابتغاء المتعة النفسية من ناحية ، وتحقيقاً للشهرة التى تعتمد على مهارة الإنسان وقدرته على التقمص لشخصيات الآخرين .

هكذا كان التمثيل فى البداية ، أما بعد ذلك فقد أصبح من مهام رجال الدين أن يباشروا مهمته بحكم أن التمثيل أصبح يؤلف بعض الطقوس العقائدية التى تؤثر فى حياتنا كبشر .

ومع مرور الزمن استكملت ظاهرة التمثيل كيانها مع التطور الحضارى ، فظهر النص المكتوب الذى يتعرض لأحوال الناس والدنيا ، وشيد لهم الإغريق المسارح ، وتصدى لكتابة النصوص شعراء وأدباء تنافسوا فى إعلاء مكانة المسرح عن طريق التأليف والتمثيل والإخراج .

غير أن احتراف التمثيل فى الواقع تم على أيدى الرومان ، ولعلهم أول من أسسوا لهذا الفن « نقابة » تعمل على تنظيم تشغيل الممثلين ؛ وكان أغلبهم من طبقة العبيد الذين اتخذوا منه حرفة يتكسبون منها .

الممثل فى مصر الفرعونية :

تشير بعض الأبحاث إلى معرفة قدماء المصريين بالمسرح والتمثيل إلى عهد يرجع إلى أربعة آلاف عام ، ويقال : إن المصريين أقاموا عروضاً مسرحية دينية عبر فيها الممثل الكاهن فى أثناء قيامه بطقوس العبادة فى ذكرى الملوك وعلية القوم كما فى رواية « آلام أوزوريس » .

أول ممثل عند الإغريق :

كان يدعى « تسبس » ويعتبر ظهوره تطوراً فى فن التمثيل إذ بدأ راوياً ، ثم قائداً لمجموعة من المنشدين وفى مصاحبتهم الموسيقى ، وكان « تسبس » ممثلاً عملاقاً عرف كيف يتقمص دوره ويندمج فيه اندماجاً كاملاً ؛ مما حفز المسئولين على تكريمه وتقديره بعد أن كبر وتقدمت به السن .

الممثل الواحد :

كانت العروض الأولى للمسرح فى عهد الإغريق – تحتوى على ممثل

واحد ، وكان فى الغالب هو الشاعر نفسه ، وكانت تعاونه مجموعة عرفت بالكورس ودورها فى الأداء يجرى فى ترديد فقرات خاصة من النص المسرحى فى ترتيل منغم وبصوت جماعى ، وعن طريق الرقص أيضاً .

أما الممثل الواحد – الكاتب الممثل – فيستطيع أن يجسد عدة شخصيات عن طريق قناع مصنوع من الكتان ، ولكن ليس صحيحاً أن مثل هذا القناع كان يستخدم فى تضخيم صوت الممثل كما تشير بعض المراجع .

الممثل الثانى :

أدخل «إسكيليوس» شاعر الإغريق المسرحى الممثل الثانى بعد أن كان الشاعر يقوم بوظيفة الممثل الأول إلى جانب روايته لبعض أحداث الرواية ، ويعتبر دخول الممثل الثانى بداية لتدعيم مركز الممثل فى المجال المسرحى .

وبعد ذلك أضاف «سوفكل» شاعر الإغريق المسرحى الثانى الممثل الثالث ، وهنا فقط تقل أهمية الكورس بعض الشىء ، كذلك كان كل من الممثلين الثلاثة يضطلع بأكثر من دور فى العرض المسرحى .

أدوار البطولة :

كان دور البطل فى المسرح الإغريقى يرشح من قبل الدولة كأدوار أوديب أو ألكترا ، وربما أيضاً الأدوار الثانية والثالثة ، إلا أن دور البطل كان يتيح لصاحبه الدخول فى مسابقات الجوائز ، وذلك حوالى ٤٤٩ ق . م فى مدينة (ديونيزيا) . أما الأدوار الثانية والثالثة فكانت عادة لشخصيات الطغاة وأمثالهم .

والجدير بالذكر أن أصحاب الأدوار الأولى كانوا يتّسِمُونَ بالغيرة الشديدة فى مجال العمل ويقال : إن الممثل «تيودورس» لم يكن يسمح لشخصية أخرى غيره أن تتقدمه على خشبة المسرح .

القناع فى المسرح :

على الرغم من أن وظيفة القناع كانت شيئاً هامًّا فى طقوس العبادة الإغريقية – فإن المسرح الإغريقى وجد فى استعمال الأقنعة وظيفة عملية : فنجد أن التعبير المغالى فيه فى وجه القناع كبقع الدم فى وجه أوديب الأعمى يوحى بلا شك بالسمات (الرئيسية) المتحكمة وسط حلْية التمثيل فى المسرح الإغريقى الفسيح ؛ كذلك كان للقناع أيضاً وظيفة رسم أدوار النساء ، إذ كان ممثلو المسرح الإغريقى جميعهم من الرجال .

ولكن إذا كان انفعال الممثل الإغريقى يتضح لجماهيره عن طريق

التعبير من خلال القناع والشكل الخارجى للممثل عامة – فكيف يكون إذن حكمنا على فن الممثل متمثلاً فى أدائه . ويجيب الفيلسوف «أرسطو» عن مثل هذا السؤال معرفاً التمثيل بأنه فن التحكم فى الصوت لإمكان التعبير عن مختلف العواطف . ويصف بعض حكماء اليونان الممثل العظيم بأنه ذلك الذى يعتمد على صوت مرن وذاكرة ممتازة .

حرفية التعبير :

ونقصد بها مجموعة الحركات والإشارات المختلفة التى يوظفها الممثل فى التعبير . وبالنسبة للمسرح الإغريقى لا توجد مراجع أو سجلات تشير إلى ماكانت عليه إشارات الممثل وحركاته فى العهد الإغريقى القديم ، غير أننا نستطيع الاستدلال على وسائل حرفية الممثل من شكل الأقنعة والملابس ؛ كما تظهر فى الآثار الإغريقية القديمة .

التعبير عن العواطف :

لم يحتفظ المسرح الإغريقى بالمراجع المحددة لشكل العواطف وطريقة أدائها وحجمها ، ومع ذلك هناك إشارة إلى حادثة مشهورة فى حياة الممثل «بولص» الذى تعود أن يستخدم رماد ابنه المتوفَّى وهو يلقى بِهِ على رأسه كوسيلة يؤلب بها عواطف الجماهير فى أثناء قيامه بدور «أليكترا» .

عهود الأداء التمثيلى :

بعض الباحثين يحاولون تقسيم تاريخ الأداء التمثيلى عند الإغريق إلى ثلاثة عهود :

العهد الأول :

هذا العهد الذى أنجب أول شعراء المسرح الإغريقى «إسكيليوس» «وسوفوكليس» فى القرن الخامس قبل الميلاد ، وكان التمثيلى فيه على درجة كبيرة من الجدية والاعتدال .

العهد الثانى :

ويمثل هذا العهد مرحلة تطور فيها الأداء إلى شكل أكثر إنسانية وطبيعية ، وكان ذلك فى القرن الرابع قبل الميلاد .

العهد الثالث :

ويسمى هذا العهد بالعهد «الهلينى» وكان فترة انحلال اتسم فيها التمثيلى بطابع التقليد السُّوقى وكثير من الحيل الصوتية المزيفة !

وهذا التقسيم يعنى باختصار انتقال الأداء فى المآسى من مرحلة الزعيق إلى مرحلة الإشباع ، إلى مرحلة اتسم الأداء فيها بمحاولة التشبه

بالعواطف الإنسانية ، وهذه المرحلة الأخيرة هى التى ظهر فيها شاعر الإغريق المسرحى رقم ثلاثة «يوربيديز» .

الأداء الكوميدى :

معلوماتنا فى الأداء الكوميدى – كباحثين – تبدو قليلة إذا قيست بما عرفناه عن «فن المآسى» .

أما ممثلو الكوميديا فقد عرفوا الأقنعة والملابس ذات الحشايا المميزة بالطابع الجنسى وهم يغنون أغنيات عرفت باسم أغنيات الإخصاب تحية لإلههم ديونيزوس . وبوجه عام اتسم الأداء التمثيلى بطابع سوقى وامتزج هو والكثير من الحيل . ولكن هذا الأداء تطور إلى شكل جديد من خلال موضوعات جادة كانت تدور حول سوء التفاهم والوقيعة كتلك التى تحدث فى الحياة اليومية .

إن معظم الاستنتاجات التى تدور حول فن الأداء التمثيلى عند الإغريق – تأتى إلينا فى الواقع عن طريقين :

الأول : موضوعات الإلهام والتقليد عند أفلاطون .

الآخر : ملاحظات أرسطو فى الشعر والخطابة ، يضاف إليهما أيضاً كتابات المؤرخ الرومانى «بلوتارك» .

الترفيه

قام فن التمثيل فى روما القديمة على أسس ونماذج إغريقية ، ومع أنه كانت هناك بذور لنصوص مسرحية رومانية تمثلت فى كثير من الأشعار المحلية ، وكثير من المشاهد الهزلية المأخوذة من الحياة اليومية – فإن النصوص المسرحية الرومانية المتكاملة نبعت أصلاً من تراجم المسرحيات الإغريقية ، كما نقلها إلى اللغة اللاتينية « ليفيوس أندرونيكوسى » ، وكان أسيراً لدى الإغريق فى حوالى ٢٤٠ ق . م .

ولقد نحا كثير من كتاب المسرح الرومانى أمثال سينكا وبلوتس وتيرانس وغيرهم منحى كتاب الإغريق سواء من حيث موضوعات المسرحيات أو أسلوبها .

مثلت المسرحيات الرومانية أول ما مثلت على مسارح مؤقتة : بمعنى أن تلك المسارح أو منصات التمثيل كانت تعد إعداداً وقتياً لغرض معين : كالاحتفال بالمناسبات المختلفة ؛ وكانت تلك المنصات تشيد من الخشب ، ومع تعدد الأعياد والمناسبات أنشئت عدة مسارح دائمة يسع كل منها حوالى ٤٠,٠٠٠ متفرج

وعلى هذه المسارح الرومانية الجديدة قدمت المسرحيات الإغريقية فى صياغتها الجديدة ، إلا أن الجماهير لم يعجبها من تلك المسرحيات غير

إضافاتها الغريبة ، وهى إضافات طربت لها الجماهير لاحتوائها على مظهر الاستعراض والترفيه . ويسجل لنا الفيلسوف شيشرون ما قدمته أحد العروض المسرحية من ظهور حوالى ستمائة جحش فى عرض كليتمنسترا !

وبالرغم من تقديم المسرحيات الرومانية فى مختلف مناسبات الإجازات والأعياد الدينية والعسكرية والسياسية — لم يكن لتلك العروض أدنى صلة بالعقيدة الدينية .

ولم يكن غريباً أن تشارك فى تلك العروض عربات السباق لاتساع رحبة التمثيل ، وكذلك مشاهد المصارعة ، تلك التى جعلت من مثل هذه العروض ظاهرة شعبية محببة إلى الجماهير .

المكانة الاجتماعية والدينية للتمثيل :

فى مثل هذا الجو المسرحى السوقى — كان من الطبيعى ألا يتمتع الممثلون الرومان بالمكانة الاجتماعية والدينية التى حظى بها نفسها أسلافهم من الممثلين الإغريق ؛ إذ كان معظم الممثلين الرومان من العبيد والأرقاء الذين لم تكن لهم أى حقوق دينية أو مدنية .

التدريب والحساب :

ومع كل ما كانت تتصف به أوضاع الممثلين الاجتماعية والدينية فقد كانوا يخضعون لنوع شاق من التدريب على أيدى أساتذة متخصصين فى

الأداء والحركة ، كما كانوا يحاسبون إما بالعقاب أو المكافأة بعد العرض طبقاً لدرجة إجادة كل منهم للتمثيل : فكان إذا أخطأ الممثل يعاقب بالجلد ! أما إذا أجاد فيكافأ بمشروب !

نوعية الممثل :

يلاحظ أن غالبية الممثلين كانوا من المهرجين الذين يجيدون تسلية الجماهير ، ومع ذلك فقد تميزت بعض عناصر تلك الجماهير بقدرتها على تذوق أفانين الجمال والعرض وما يحتويه من مواقف الجدية والعظمة ، كذلك تميزت مجموعة قليلة من الممثلين باحترامها لمهام العمل الفنى ، ولكن المستوى المسرحى عموماً لم يكن يبعث على الرضا .

مسئولية امتهان الحرفة :

لقد كان أخص ما اتصفت به جماعة الممثلين فى العصر الرومانى هو إمتاع الجماهير بأرخص الوسائل ، وفى جو سوقى ساعدت على تنشيطه دوائر الحكومة .

والممثل الرومانى – على عكس الممثل الإغريقى – لم يكن يهتم بتوصيل مضامين الكاتب المسرحى وأفكاره إلى الجماهير ؛ وإنما كان شغله الشاغل كيف يسلى تلك الجماهير بقفشاته وحركاته ، وأدائه المفتعل ؟ على أنه برغم شيوع هذا الجو السوقى بين الممثل والمتفرج – فإن ثمة

علاقة ودية لم يسبق أن ظهرت فى المجال المسرحى قد تركت بصماتها واضحة فى تحقيق الوحدة المشتركة بين الممثل والمتفرج ، وهى وحدة تفتقر إليها أعظم مسارح العالم فى وقتنا المعاصر.

تجديد فى حرفة التمثيل :

وبرغم الوجه القبيح الذى تميز به المسرح الرومانى فى فترة من فترات حياته القديمة ، فإنه أضاف إلى الفن المسرحى بعض الحسنات ، وأهمها فى مجال التمثيل فن «الميم» و«البنتوميم» . ومهما يكن من أمر المسرح الرومانى القديم فقد عاش ذلك المسرح يرتبط بأفانينه الكوميدية والاستعراض ، أما الأداء المأسوى الجاد فلم يكن له نصيب يذكر ، وإن كنا قد لاحظنا ولع الجمهور الرومانى بالمؤثرات المسرحية المبالغ فيها ، والأداء التمثيلى الخطابى ، ووصف الموضوعات العنيفة ، وتقديم الشخصيات المتعددة المظاهر والسلوك .

نشأة البنتوميم :

البنتوميم فن من فنون الأداء التمثيلى ، ويعتبر الفن الوحيد الأصيل فى حياة الرومان ، وترجع نشأته إلى محض المصادفة : فقد حدث أن فقد أحد الممثلين صوته قبل العرض بساعات ، ونظراً لقدسية العرض المسرحى فقد رُئِى الاستمرار فى تقديم العرض بمساعدة ممثل آخر زميل

يقف فى كواليس المسرح (الجوانب غير المرئية من خشبة المسرح) مستخدماً صوته فى الوقت الذى يقوم فيه الممثل الذى احتبس صوته بالأداء حركة ورقصاً . ومن هنا برزت فكرة استغلال العرض بالرقص والتعبير بعد إضافة عنصر الكورال (مجموعة المنشدين) والأوركسترا .

واكتسب هذا اللون الجديد من ألوان التمثيل شهرة واسعة ، وصار من أحب الألوان المسرحية إلى قلب الإمبراطور نيرون الذى كان يشترك فيه أحياناً !

البطل فى البنتوميم :

اضطلع الراقص ببطولة عروض البنتوميم ، أما هذا الفن الجديد فقد جمع عناصر الحركة والإشارة والملابس الفخمة والأقنعة . وأمامادة العرض فكانت تؤخذ من الأساطير أو التاريخ ، وتقدم عادة فى إطار جدى مأسوى يدور حول قصص الحب العاطفية .

المرأة تمثل لأول مرة :

لأول مرة تشترك المرأة فى عروض البنتوميم ، إلا أن غالبية المشتركات كن من بنات التفريط ، ذلك أن الموضوعات كانت تدور أساساً حول العلاقات الجنسية .

ممثلون جوالة :

وكان ممثلو عروض البنتوميم من الفرق الجوالة التى لا تستقر فى مكان واحد ؛ إذ كانوا يجولون فى المدن والأقاليم ، ويعرضون إنتاجهم فى الساحات والأسواق والميادين العامة حيث التجمعات الجماهيرية ، وكانوا أشبه شىء بجماعات الغجر ! وقد اعتمدت مثل تلك الفرق على تمويل عروضها وتجوالها مما يجمعونه من سابلة المتفرجين ، وغالباً كانت تعمل تلك الفرق تحت قيادة رئيس يعرف برجل الفرقة ، وكانت بعض الفرق تديرها سيدات .

فن الميم :

هذا لون آخر من ألوان التمثيل المسرحى ابتدعه الرومان وهو يخالف البنتوميم فى أنه يعتمد على عامل الارتجال الذى يأخذ شكل الأداء التلقائى ، وموضوعاته تعتمد على الفكاهة والسخرية وقد تناول بالنقد الكثير من علية القوم وعلى رأسهم الإمبراطور !

فم العدالة :

قام فن الميم بدور فم العدالة التى يعبر بها الممثلون عن رغبات الشعب ، وكان معظم هذه المسرحيات من ذات الفصل الواحد

القصير ، والذى على أساسه قام فن الكوميديا ديللارتى فيما بعد التى معناها الكوميديا المرتجلة .

النهاية :

لم يكن التمثيل عند الرومان بالشيء الذى يبعث على الاحترام الذى عرفه المسرح المصرى القديم والمسرح الإغريقى العظيم ، ومع ذلك يسجل التاريخ اهتمام الفلاسفة الرومان بحرفية فن الأداء التمثيلى ، وهل على الممثل أن يعيش شخصية الدور الذى يؤديه ، أو يكتفى بنقل أحاسيس الدور مستخدماً فى ذلك تعبيرات وجهه وجسمه دون ما حاجة إلى الاندماج الكامل ؟

ومهما تكن النتائج التى وصلت إليها تلك النظرية فلابد أن نضيف إلى المسرح الرومانى حسنة تضاف إلى حسناته المحدودة فى تطور المسرح العالمى وبخاصة ما أضافه فى مجال المعمار والطرز الفنية التى ما زالت تتميز بها كثير من البيوت المسرحية فى شتى الأنحاء .

ومع مرور الوقت تثبت الكنيسة الرومانية أقدامها على حين تقل أنشطة التمثيل بألوانها المختلفة : ذلك أن الكنيسة فرضت قيوداً صعبة على مهنة التمثيل ومحترفيها ؛ مما أدى إلى إغلاق المسرح ومحاربة الكتابة للمسرح وتسريح الممثلين الذين أخذوا يجولون بالأقاليم والقرى بحثاً عن

الرزق ، وهذا ما يجعلنا نقرر أن إغلاق المسرح سنة **٥٣٣** ميلادية لم يكن معناه نهاية التمثيل ؛ ذلك أن أوامر الإغلاق كانت تسرى على دور التمثيل ، وليس على التمثيل والممثلين .

العودة

على الرغم من غياب النص المسرحى المكتوب ، وتوقف المسارح المنتظمة فى الفترة المعروفة بالعصور المظلمة التى أعقبت أفول نجم الدولة الرومانية - فإن بعض الأشكال نصف المسرحية - ذات المسحة الشعبية والمتمثلة فى فن الميم - أصرت على مواصلة الطريق ضاربة بذلك عرض الحائط باتهامات الكنيسة ومعاداتها للأنشطة المسرحية .

وهكذا وجدنا كثيراً من الفرق الجائلة تقدم عروضها من ألعاب ورقص شعبى فى كثير من قرى الإقطاع .

عودة إلى إحياء التمثيل :

الأمر الغريب فى عودة التمثيل وممارسته يعود الفضل فيه إلى الكنيسة التى سبق أن اتخذت منه موقفاً معادياً من قبل ، وأعلنت عن مقاطعته بل محاربته بشتى السبل !

لجأت الكنيسة إلى الاستعانة بالتمثيل داخل جدرانها قرابة القرن العاشر الميلادى بهدف نشر تعاليم السيد المسيح بعد أن استعصى على أفهام الناس ما تحمله اللغة اللاتينية - لغة الأديان - من تلك التعاليم .

التمثيلية الدينية :

وكانت تحكى قصة من حياة أو ممات السيد المسيح ، ويقوم بأعبائها رجال الكنيسة – القساوسة – وظلت مسيرة المسرح الدينى ردحاً طويلاً من الزمن حتّى حلول القرنين السادس عشر والسابع عشر ، ومع تزايد قوة الكنيسة البروتستانتية قُضِىَ على المسرح الدينى وعماله من الممثلين الهواة ، وحلّت التمثيلية الدنيوية محل التمثيلية الدينية ، وعلت صيحات الاحتراف فى مجال المسرح والتمثيل .

إيطاليا وعصر النهضة :

ربما يكون من المفيد أن تكون إيطاليا – باعتبارها مركزاً للإشعاع المسرحى فى عصر النهضة – أجدى بالعرض والنظر فى مقومات مسرحها العتيد لاضطلاعها بدور الصدارة فى عصر النهضة .

وتمتاز الفترة الأولى من عصر النهضة باهتمام الجماهير الإيطالية بالمسرح التى تتكون من جماعات المثقفين والمترفين ، أما المسارح كدور للعرض فقد تميزت بتكنولوجيتها المتقدمة . ومع هذا التقدم الملموس لم يُذكَر عن الممثلين إلا القليل ما عدا جماعات الكوميديا ديللارتى (الكوميديا المرتجلة) التى ذاع صيتها فى إيطاليا فى ذلك الوقت .

أصحاب الكوميديا المرتجلة :

تميز ممثلو الكوميديا المرتجلة بمظهر الاحتراف ، وعلى أعلى مستوى ، وقد انتشروا فى الميادين والطرقات والأسواق والمنعطفات بعيداً عن بهرجة المناظر وروعة تصميمها .

شكّل ممثلو الكوميديا المرتجلة تمثيلياتهم بحنكة ومهارة جعلت من فنهم مثالاً للأجيال المقبلة من بعدهم ، ليس فى إيطاليا فحسب ، وإنما فى كل بلاد العالم .

وكان لكل ممثل من مجموعة الكوميديا المرتجلة شخصية ثابتة ، ومن مجموع ممثلى كل فرقة يقوم شكل المسرحية كل ليلة عن طريق فكرة (أساسية) يطرحها مدير الفرقة أو بطلها قبل العرض مباشرة ، ويقوم بعد ذلك الممثلون بارتجال الحركة والحوار من خلال الموقف المطروح ، ومن واقع شخصيته واستجاباته لجميع الشخصيات الأخرى .

ومن الغريب أن كانت موضوعات الكوميديا المرتجلة موضوعات شائهة لا حياة فيها ، على الرغم من نجاح عروضها – هكذا كشف كثير من أبحاث المسرح الحديث .

كانت أغلب موضوعات الكوميديا المرتجلة تقوم حول العشاق والمحبين فى أدوار جادة ، ولكنها تتسم بالحصافة والوسامة والشاعرية فى الأداء والحركة .

ومن أشهر شخصيات الكوميديا المرتجلة :

- كابيتانو .

وهى شخصية محارب مؤمن بنفسه أشد الإيمان .

- العبيط .

ويعمل مرة طبيباً وتارةً قاضياً .

- بنطلون .

ويعمل بخيلاً أونَهِماً أو غبياً .

وكان شخصية ودودة عند الجماهير .

وفى منتصف القرن السابع عشر بلغت الكوميديا المرتجلة أوج عظمتها ، وبعد ذلك بمائة عام ولّى زمانها وانقضى .

ومهما يكن فقد كان لهذه الكوميديا الشعبية الإيطالية جولات فى أنحاء أوربا : فى النمسا ، وإسبانيا ، وإنجلترا ، حيث ترك ممثلوها بصمات وعلامات هذا الفن القائم على التلقائية والمهارة الفنية . ويعتبر الفنان «شارلى شابلن» الذى بهر العالم بعبقريته التمثيلية تلميذاً من مدارس الكوميديا المرتجلة .

مميزات الكوميديا المرتجلة :

أولاً : ضرب ممثلو الكوميديا المرتجلة أروع الأمثلة للجماهير بأن دارا التمثيل

ليست مكاناً للتسلية فحسب ، وأنها على العكس مكان يعمل فيه ممثل قادر على الإبداع ؛ ومن ثم وجب أن يخضع هذا الممثل لمران واستعداد كافيين لعملية الخلق .

ثانياً : تجدد العرض فى كل لحظة يعيشها الممثلون على منصة التمثيل على الرغم من ثبات الموضوع أو الفكرة الرئيسية .

ثالثاً : التلقائية فى الأداء طريق إلى تحقيق أعظم مستويات الأداء الطبيعى .

إنجلترا وفن التمثيل :

لفن التمثيل فى بلاد الإنجليز تاريخ طويل ومرموق إذا قورن بغيره فى الدول الأوربية . وحيث ينصب بحثنا المتواضع فى ماهية فن التمثيل فلا بد أن تتجه أبصارنا على الفور إلى صانعى هذا الفن ومبتكرى أساليبه الخلاقة .

وإذا رجعنا إلى تاريخ المسرح الإنجليزى فى القرن السادس عشر فسنجد أن ثمة منابع يتخرج فيها ممثلو المسرح الإنجليزى كانت تتألف كالتالى :

الأول : وهذا أهمها جميعاً – منبع المحترفين ، وهم امتداد للممثلين الجائلين الذى واصلوا رسالة التمثيل فى حماية بيوت اللوردات والأمراء ، حيث كان التمثيل قد توقف رسمياً فترة من الوقت .

الثانى : الجامعات ، وكانت تضم مجموعات الهواة ، وكانوا يتخذون من اللغتين اللاتينية واليونانية لغة لمسرحياتهم .

الثالث : الصبية الممثلون ، ويتلقى هؤلاء دروس الإلقاء فى مدارس خاصة بالغناء. وكانوا يضطلعون بأدوار النساء.

أشهر المحترفين :

على أن أشهر المحترفين الإنجليز أربعة :

الأول : إدوارد آلان – تخصص فى المآسى وذاع صيته ، كان ضخم الجسم طوله نحو ٧ أقدام ، وكان يشتهر بتقمص أدوار العظماء ، وقد قام بتمثيل معظم مسرحيات الكاتب المسرحى كريستوفر مارلو .

الثانى : ريتشارد بيربدج – وهو سليل أسرة مسرحية ، وكان ممثل فرقة شكسبير الأول ، ومن أعظم أدواره دور « روميو » . وهاملت ، وعطيل أشهر مسرحيات شكسبير .

الثالث : تارلتون ممثل هزلى ، وكان قبيح الخلقة ، وهذا ساعد كثيراً على تقمص أدواره الهزلية .

الرابع : وليم كمب : وكان ممثلاً هزلياً متعدد القدرات : إذ كان يجيد الرقص إلى جانب التمثيل ، وذاعت شهرته فى أنحاء إنجلترا وإيطاليا .

العناية بالتمثيل :

كان لحرفية الأداء التمثيلى فى عصر شكسبير أهمية خاصة أولتها الفرق التمثيلية عناية بالغة : فالهمس الرقيق الصادر من روميو وجوليت فى مسرحية «روميو وجوليت» ولورنزو وجيسكا فى مسرحية «تاجر البندقية» — لابد أن يصل إلى أسماع المشاهدين فى وضوح ويسر ، ولم ينس شكسبيّر نفسه أن يضمّن حوار مسرحيته «هاملت» بعض إرشاداته التى يجب أن يحرص عليها الممثلون إذا أرادوا أن يحصلوا على إعجاب المشاهدين :

«أرجو أن تلفظوا الكلام كما ألفظه منغماً عذباً على اللسان ، غير أنكم إذا تحدثتم كما يتحدث معظم أفراد فرقتكم فإنى أفضل أن يقوم رجل الشارع بمهمتنا ، ولا تلوحْ كثيراً بيديك مهما يكن انفعالك ، وعليك أن تحافظ على جمال حركتك بشكل عام .

ولا تنس أن توائم بين الكلمة والفعل ، ولا تزد ، واجعل الطبيعة مرآتك» .

الشرق

أولا : الشرق الأقصى

المسرح فى الشرق الأقصى هو مسرح التمثيل بالدرجة الأولى ، ولهذا كان الممثل على درجة عالية جداً من الاحتراف ، وفى تاريخ المسرح الهندى ، وبالتحديد فى القرنين الرابع والخامس الميلادى ، تبرز بعض الأعمال المسرحية الإلهية والملكية ، إلى جانب بعض الأعمال الهزلية التى أوجدت طائفة من الممثلين والممثلات استطاعت أن تشارك فى إمتاع الجماهير وتسليتهم . هذه الطائفة كانت تؤلف فى مجموعها مكانة اجتماعية ، وإن كان الممثلون قد دأبوا على قضاء أوقاتهم فى الجولان والترحال من بلدة إلى أخرى ، ومن قصر إلى قصر .

المرأة الهندية تشارك بالتمثيل :

الظاهرة المميزة فى المسرح الهندى وفى البلاد المجاورة لها أن المرأة كانت تشارك فى التمثيل منذ البداية :

ففى كمبوديا مثلاً كانت مسئولية التدريب والإعداد للعرض المسرحى تقع على عاتق سيدة من سيدات البلاط تساعدها مجموعة طيبة من النساء . على حين لا نجد فى « التبت » أى أثر للمرأة فى الأعمال

المسرحية ، وحيث يقوم بالأداء التمثيلي بعض القساوسة ورجال الدين .

على أن فرق التمثيل بالمسرح الكلاسيكي الهندي كانت تعمل تحت قيادات من الرجال ، وكانت العادة أن يتزوج قائد الفرقة إحدى الممثلات العاملات بها ، ومدير الفرقة هو ممثلها الأول ومخرجها أيضاً ، وهو الذي يُقدم العرض للجمهور معلقاً على المسرحية قبل بدايتها ، ومعطياً نبذة عن مؤلفها والمناسبة التي أُلِّفت فيها ، ويشكر الجمهور على حسن ظنه بالحضور للمشاهدة .

أما الفرقة فتتألف من حوالى عشرة أعضاء تقريباً يقوم اثنان منهم بالمساعدة في الإخراج ، بالإضافة إلى زوجة المخرج . وكانت الفرقة الهندية تلق إعجاباً من جمهور المسرح إلا في بعض المناسبات الاستثنائية التي ينظر فيه للفرقة بعين الازدراء !

أما عن الشخصيات التي حوتها تمثيليات المسرح الهندي الكلاسيكي فكانت كالآتي :

شخصية النبيل ، الوسيم ، الشجاع ، البطل وشخصية الخصم ، الجبان ، الخسيس الشرير ، وشخصية الخادم المطيع لسيدة البطل ، وهي شخصية هزلية ، وشخصية البطلة الجميلة .

وكان على كل ممثل أن يتمرس على مجموعة الإرشادات والحركات التقليدية ، كالقفز والتسلق ، والسير في الظلام – تلك الإرشادات التي تؤلف أبجديات المسرح الهندي .

وعن التمثيل فى الصين واليابان – نجد أنه تراث يشترك فى إبداعه الرجال فقط . صحيح أن منج يوانج كان قد أسس كليته « حدائق الكمثرى » فى القرن الثامن الميلادى ، وكان معظم طلبته من الرجال والسيدات . والحقيقة أن مسرح الكابوكى اليابانى كان قد أسسه فى الأصل سيدة ، ولكن السيدات أُبعدن عن خشبة المسرح الصينى فى القرن الثامن عشر عندما قيل : إن الإمبراطور قد أعلن زواجه من إحدى ممثلات المسرح . ولم تعد المرأة إلى خشبة المسرح الصينى إلا بعد مائة عام من صدور فرمان حرمانهن من العمل بالمسرح ، وهذا صحيح ؛ فقد عادت المرأة الصينية واليابانية إلى خشبة المسرح فى القرن العشرين بعد أن كان قد تخصص كثير من الرجال فى أداء الأدوار النسائية .

التدريب :

يبدأ التدريب فى المسرح منذ الحداثة . وعلى كل ممثل أن يتقن أداء عدة أدوار لا تقل عن مائتى دور على الأقل ، وكل دور من هذه الأدوار له سماته الخاصة من إشارات وحركات وتعبيرات ، أما الإلقاء فله تعليماته التى لا محيص عنها .

التجميل :

التجميل عنصر (أساسى) فى رسم شخصيات المسرح الصينى

واليابانى ، وهذا التجميل المعروف بالمكياج يحتل مركزاً (رئيسياًّ) فى مقومات المسرح فى الشرق .

خيال الظل :

هذا شكل آخر من أشكال فن التمثيل نبع أساساً من الهند ، ودليلنا إليه أنه جاء عن طريق مخطوطات العصر الوسيط ، وهو أشبه شىء بعرائس المربونيت التى تحركها خيوط اللاعبين .

وخيال الظل عبارة عن عرائس مسطحة مصنوعة من الجلد أو الصفيح أو الكرتون . وهذا الفن انتشر عند العرب فى سورية ، وشمالى أفريقية ، كما عرفه الإغريق القدامى . وفى بورما ، وكمبوديا كان يقدم خيال الظل فى شكل عرض بانتوميم موسيقى راقص مضافاً إليه الكلمة المنطوقة التى تروى ملاحم الهندوس .

فن متطور :

ويعتبر خيال الظل فناًّ متطوراً بدليل ما أضافه الصينيون إلى هذا الفن ، فقد أضافوا إليه الألوان فى كثير من أجزائه مما جعل منه فناًّ متطوراً .

الأداء التمثيلي فى مسرح الشرق الأقصى :

خلاصة القول فى طبيعة فن الأداء التمثيلي فى مسرح الشرق الأقصى – أنه فن أقرب إلى الرقص منه إلى الأداء التمثيلي ، وينحو إلى التقليدوالمحافظة على شكلياته الأصيلة ، وهو فن تقل فيه درجات التوتر والانفعال التى تزيد وتظهر بوضوح عند الغرب .

ومع اختلاف طبيعة الفنون الشرقية بعضها عن بعض ، فإن الفن الهندى فى بداية حياته تميز بوجه خاص بطبيعة فلسفية ، نتجت عن العمل بالإرادة الواعية التى تقوم أساساً على التروى والتؤدة دون أن تترك أى شىء يتم إنجازه صغر أوكبر بفعل المصادفة ، خلال ساعات العرض المسرحى .

ثانياً : الشرق العربى

اختلفت الآراء حول أصالة فن التمثيل عند العرب ، وتقول بعض الآراء : إن العرب فى الجاهلية والإسلام قد عرفوا بعض ظواهر التعبير على أيدى الشعراء والرواة والمنشدين على الرباب ، والمهرجين ، ثم الرقصات الشعبية ، والاستعراضات ، والأراجوز (خيال الظل) ، ولكن هذه الظواهر لم تأخذ نصيبها من التطور ، لأن العرب نشئوا فى بيئة

صحراوية ، ودأبوا على التنقل حيث كانت تشغلهم حياة البحث عن المراعى معظم الوقت .

هذا ، ويسود الاعتقاد أنه فى عصر الإسلام لم تحظ الفنون التشكيلية باهتمام المسلمين ؛ لأن الإسلام دين توحيد يناهض الوثنية التى كانت تقوم على عبادة الأصنام المصنوعة من الخشب أو الحجر الرملى . والذى لا شك فيه أن للمسرح العربى أصالة لا تختلف فى قيمتها وأصالة أى مسرح عرفته البشرية !

أصالة المسرح العربى :

وفى محاضرة ألقاها الشاعر شوقى خميس بأكاديمية الفنون العراقية عن أصالة المسرح العربى وفن التمثيل – أوضح المنابع الأصلية التى تمد المسرح العربى بروافد مختلفة من أشكال المسرحية ، فمنها : ما هو دينى ، ومنها ما هو شعبى وإن تفاوتت القيمة الفنية لكل شكل على حدة .

ولقد يختلف النقاد والمؤرخون حول تلك القيمة ، والعوامل التى أدت إلى عدم تطورها أو جمودها عند حدود معينة ، ولكن الشىء الذى لا يمكن أى مؤرخ منصف أن يتجاهله هو أن تلك الأشكال المسرحية تنتهى بكل المقاييس إلى المسرح الذى عرفه البشر .

مقتل الحسين :

وكمثل للشكل المسرحى الشعبى ذى الطابع الدينى – تلك الاحتفالات التى تقام بالعراق وإيران كل عام فى ذكرى الحسين ، ويمثلها جموع المؤمنين ببطولة الحسين بن على وآلامه ومقتله ، ويندمج الممثلون (الشعب) فى ذلك العرض الحىّ الكبير فى أدوارهم التى يختارونها لأنفسهم على نحو يفوق بكثير كل ما تخيله عشاق المسرح العظيم عن النشوة « الديونيزوديبه » التى عرفها قدماء اليونان ، وما زال الكثير من المعاصرين يحلم بإحيائها كمجموعة ريتشارد شكنر الطليعية المعروفة « بمجموعة العرض » فى المسرح الأمريكى المعاصر .

العصر الحديث :

فى منتصف القرن التاسع عشر زادت الصلة بين الشرق العربى وأوربا ، ووفد فن المسرح ليقوم فى بلادنا وفى مقدمتها لبنان ، ومصر ، وسوريا .

لقد رمقت عيون أكثر الجماهير العربية هذا الفن الوافد ، بالحذر ، واستنكره أهل التحفظ ، ومن هنا بدأت حملات الافتراءات على هذا الفن واتهامه بأنه فن خليع ! ومع ذلك فقد أقبل الناس على هذا الفن لحداثته ورحبت به كمظهر من مظاهر التجديد الوافدة من أوربا .

الفرقة الأولى فى مصر :

ألف يعقوب صنوع المعروف بأبي نظارة فرقة من هواة المسرح كان يتولى تدريبهم وقيادة الفرقة ، وكان هو الممثل الأول والمخرج والمدير . وأطلق صنوع على هذه الفرقة فرقة الكوميدى ، وعملت زهاء عامين قدمت فيهما ما يربو على ثلاثين مسرحية .

ظهور الممثل العربي :

كانت اللغة العربية لغة الأداء التمثيلي ، وكان الأداء التمثيلي فى البداية يتسم بالخطابية ، وبالتباطؤ فى الإيقاع بعد أن أخذ الممثل يزيد فى إيراد نبراته الصوتية يطنب بها فى الأداء ويزخرف ، وانصرف عن الاهتمام بالنبرات المعبرة على قدر معانى المضامين الصحيحة للنص .

المرأة تمثل لأول مرة :

يعرفنا أستاذنا زكى طليمات أن المرأة لم تظهر فى النشاط التمثيلي إلا فى الثمانينيات من القرن الماضى .

ويرجع تأخر المرأة العربية عن الاشتغال بالتمثيل فى رأيه إلى طول فترة تحجبها ، ولم يكن العرف يسمح للمرأة المسلمة باعتلاء منصة التمثيل ، بل كان ينظر إلى الممثلين بصفة عامة بعين الاحتقار !

رواد التمثيل فى مصر :

وإذا كان المسرح المصرى قد نشأ منذ حوالى قرن وربع القرن على وجه التقريب – فإنه فى فترة الربع الأخير من القرن التاسع عشر كانت أوربا تشغل نفسها بإعادة تقويم فن التمثيل والمسرح . وإذا كان المسرح المصرى بعد أن أرسى قواعده الأولى فى فن التمثيل على أيدى يعقوب صنوع ، وأبى خليل القبانى – قد أنجب فى مرحلته الثانية فنانين عظاماً أمثال جورج أبيض ، وعبد الرحمن رشدى ، وعزيز عيد ، وعمر وصفى ، ويوسف وهبى – فهو إذن – أى المسرح المصرى – قد بدأ بالفعل فى فترة حرجة من عمر المسرح العالمى حين فكر فى البحث عن شخصيته : ففى ألمانيا مثلاً كانت تبذل المحاولات لتصحيح مسار فن الأداء التمثيلى ، وكان ذلك فى إنجلترا وفرنسا وإيطاليا أيضاً ، أما فى موسكو فقد كان الاهتمام بحرفية الأداء التمثيلى على يد ستانسلا فسكى أشهر دعاة المسرح الحديث .

وإذا أردنا أن نصنع تصنيفاً لرواد المسرح المصرى فى مرحلته المتقدمة فسنضم (جورج أبيض ، وعبد الرحمن رشدى) إلى قائمة أصحاب الأداء الجاد القائم على جهارة الصوت . على حين نضم كُلاًّ من عزيز عيد ، وعمر وصفى إلى قائمة الأداء التمثيلى الفكاهى ، وقد أجاده كل منهما بحكم موهبتهما ، أما يوسف وهبى فقد جمع فى موهبته طعم الأداءين

الجاد والكوميدى ، ومع أن كلاً من جورج أبيض وعزيز عيد ، ويوسف وهبي يعتبر من خريجى البعثات العلمية إلى دول أوربا ، فإنهم حين عادوا لم يجدوا الطريق مفروشاً بالورود كما يتوقع دائماً كل مبعوث من قبل الدولة .

الرائد والمعلم :

يعتبر أستاذنا زكى طليمات خلف كل جديد وحديث فى المسرح المصرى منذ بداية الثلث الأول من قرننا العشرين ؛ فقد أنشأ أول معهد لفن التمثيل العربى عام ١٩٣١ ، ولم يمض عام على إنشاء المعهد حتى ألغته وزارة المعارف بدعوى أن فن التمثيل فن غير محافظ من وجهة النظر الاجتماعية .

وفى عام ١٩٣٥ تأسست لأول مرة الفرقة القومية لتضم مجموعة من الممثلين المجيدين يقدمون مختارات من الأدب العالمى والمحلى .

وفى عام ١٩٣٧ أنشئ لأول مرة المسرح المدرسى كفرع من تنشيط هواية التلاميذ ، وللحقيقة وللتاريخ فقد أثمر هذا المسرح فى جذب أصحاب المواهب إلى الالتحاق بمعهد التمثيل عندما أعيد إنشاؤه عام ١٩٤٤ ، وما زال المعهد يخرج حتى اليوم عشرات الموهوبين الذين أثروا الحركة الفنية لا فى مصر فحسب بل فى معظم الأقطار العربية ، وفى مجالات مختلف فنون العرض من مسرح إلى سينما إلى إذاعة إلى تليفزيون .

وفى عام ١٩٤٥ قام المسرح الشعبى لأول مرة ليخاطب أهل الريف والأقاليم حتى لا يكون الفن المسرحى حكراً على أهل المدينة فقط .

التليفزيون العربى :

إن ظهور التليفزيون العربى عام ١٩٦٠ وتَبَنِّيه الفرق المسرحية العشر تعمل تحت لواء الفنان سيد بدير – كان سبباً فى توسيع رقعة النشاط التمثيلى ، وفتح المجال أمام عشرات الموهوبين من خريجى المعهد العالى للفنون المسرحية والجامعات المصرية . وقد عمق هذا النشاط بدوره درجة الوعى المسرحى عند الجمهور المصرى ، وأصبحت المسلسلات والسهرات المسرحية من أحب البرامج إلى قلوب الجماهير.

الدراســة

لم يخضع فن التمثيل للدراسة المنهجية إلا فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر. وكان للتخطيط العلمى الذى تميز به هذا القرن، وإخضاع كل شىء فيه للترتيب والتنظيم - تأثير كبير فى دخول فن التمثيل مجالات الكشف والبحث، شأنه فى ذلك شأن الظواهر العلمية والاجتماعية والاقتصادية.

الواقعية التاريخية :

كرّس بعض رواد المسرح العالمى جهودهم وعنايتهم لفن التمثيل والإلقاء قرابة نهاية القرن التاسع عشر : فنى إحدى مقاطعات ألمانيا فى ذلك الوقت كانت تقوم بعض الفرق التمثيلية المتطورة بتقديم عرض مسرحية يوليوس قيصر لوليم شكسبير. ولم تقدم هذه الفرقة عرضها المذكور قبل إعداده إعداداً واقعياً دقيقاً : فمثلاً عمدت الفرقة إلى دراسة شخصيات المسرحية دراسة تقوم على مصادرها (الأساسية) للتاريخ ؛ إذ قامت بعثة من المختصين بالسفر إلى روما، وأحضرت معها بيانات ومعلومات ليس فقط عن الأبطال الحقيقيين للمسرحية، وإنما أيضاً عن نوعية الملابس التى كانوا يرتدونها وملمسها ووزنها... إلخ، وامتدت

تلك الدراسات إلى المظاهر الأخرى للعرض كالمناظر والأثاث والزوائد التي كانت تستعمل فى زمان المسرحية ومكانها .

الطبيعية :

وفى الوقت الذى كان يعمل فيه دعاة الواقعية التاريخية على تحرى الدقة الأصلية التى صاحبت المسرحيات فى زمانها ومكانها كان يعمل آخرون من رواد المسرح والتمثيل على مضاهاة العمل فوق خشبة المسرح بما يجرى فى الطبيعة . وقد لجأ أحد المخرجين الفرنسيين إلى تقليد الحياة الطبيعية ونقلها على المسرح نقلا حرفيًّا أو نقلاً كليًّا : فإذا اقتضى المنظر ظهور لحوم حقيقية تم للمخرج ما أراد أو إذا اقتضى المنظر إحياء وليمة فاخرة – كان لابد من تزيين المائدة بأطعمة حقيقية وهكذا (المخرج عاوز كده !) .

الواقعية السيكولوجية :

لقد صادفت مسرحيات عظيمة كمسرحيات إبسن وبرناردشو وتشيكوف تقدم علم النفس وانتشاره والتحليل النفسى ، وهذه المسرحيات تعرف فى تقسيم نقاد المسرح بالمسرح الواقعى : ذلك أن مصادرها تقوم على أحداث لها صلة بالواقع وليس الخيال .

ولقد ارتبط مصطلح الواقعية السيكولوجية بشكل واضح وملحوظ

بأعمال الكاتب الروسى أنطون تشيكوف بعد أن قدمها للمسرح أعمالاً ناجحة المخرج والممثل العظيم ، قسطنتين ستانسلا فسكى الذى إليه يرجع الفضل فى برمجة أسس فن الأداء التمثيلى الصحيح .

المنهج أو الطريقة :

المنهج أو الطريقة هو الاسم الذى تعرف به مدرسة ستانسلافسكى فى فنية الأداء التمثيلى . على أن خلاصة هذه الفنية فى الأداء التمثيلى كان قد انتهى إليها هذا الفنان بعد خبرة طويلة وشاقة من خلال ممارسته لأعمال أنطون تشيكوف . ولهذا السبب يحذر ستافسلافسكى تلامذته ومريديه بأن المنهج أو (الطريقة) لم تكن نشأتها نشأة نظرية ، وإنما كان مبعثها شيئين .

الأول : أنها نتجت من العمل فى مسرحيات تشيكوف .

الآخر : أنها نتجت من ممارسة الممثلين الروس وهم تحت لواء مسرح الفن بموسكو الذى أنشئ عام ١٨٩٨ م .

ومعنى ذلك أن ما يصلح لنوعية من الممثلين قد لا يصلح لنوعية أخرى ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى إن ما يصلح تطبيقه على نوعية من المسرحيات مثل مسرحيات تشيكوف وإبسن ومن يعمل فى مثل اتجاهها الواقعى لا يجوز تطبيقه على نوعية أخرى من المسرحيات الكلاسيكية التى تقوم أساساً على الأساطير كمسرحيات وليم شكسبير .

الهدف من المنهج أو الطريقة :

الهدف من المنهج أو الطريقة هو إعانة الممثل ، على تفهم دوره التمثيلى مسترشداً بتعاليم ستافسلافسكى : ذلك أن ستافسلافسكى نفسه كان ينصح تلاميذه بأن يصنعوا مناهجهم وطرائقهم من خلال ممارستهم للعمل المسرحى ، أما حقيقة المنهج فينهض أساساً على قدرة الممثل على تلمس الطرق المختلفة لتقمص شخصية دوره والاندماج فيه .

المدرسة المعاكسة :

وتجىء وجهة نظر حديثة فى فن الممثل على يد الشاعر الألمانى برتولد بريخت ، وهى وجهة نظر تكاد تكون معاكسة تماماً لوجهة نظر مدرسة المنهج مع أنها تتفق معها فى بعض الأمور التى لا سبيل إلى شرحها هنا .

ومهما يكن من أمر هذه المدرسة الجديدة فهى لا شك ترفض الاندماج بالشكل الذى يفقد المشاهد الأثر والنتائج التى تسعى إليها المسرحية : ذلك أن بريخت إنما يهدف إلى توعية المشاهد توعية فكرية ، ويريد منه أن يشحذ عقله خلال فترة العرض لمناقشة ما يجرى وما يدور من أحداث . إنه لا يريد للمشاهد أن يتورط فى الحدث نتيجة الأداء المغنط الذى يستغرق فيه الممثل . ومهما يكن يجب ألا نغفل أن مسرح بريخت مسرح سياسى يتطابق هو ونظرية صاحبها التى تدعو أفانينها إلى

إعمال فكر المشاهد خلال فقرات العرض .

لقد أضاف بريخت إلى مسرحه الجديد شخصية الراوى الذى يروى الملاحم على غرار الكورس الذى عرفه المسرح الإغريقى القديم . وأدخل عنصر الموسيقى فى العمل المسرحى كوسيلة جديدة لشد انتباه المتفرج ، ولكن الموسيقى عند بريخت ليست الموسيقى التقليدية التى تعمل مع الكلمات كعامل مساعد ، إنها على العكس تشكل عاملاً (أساسياً) يشترك بالتعليق على الأحداث بالشكل الذى يسهم فى أعمال عقل المشاهد دون أن يركن إلى الإنصات لها عن طريق الحس والعاطفة .

الاعتراف بالأسلوب

يجب أن نذكر أولاً أنه على مدى السبعين عاماً الماضية قد صارت للمخرج اليد الطولى فى فن التمثيل والمسرح أكثر مما هى للكاتب المسرحى الذى لم يعد يظهر بمثل القوة التى ظهر بها أبسن وتشيكوف وستراندبرج وغيرهم إلا بين الحين والحين : ذلك أننا لا نستطيع أن نتغاضى عن الاعتراف بعظمة كتاب مسرح عالميين أمثال أونيل وبيراندللو وبريخت .

وهذه المكانة التى صاحبت ظهور المخرج المسرحى لم يكتسبها المخرج عفواً ، ولكنها جاءت نتيجة خبرة ودراسة فن التمثيل من خلال التجربة العملية ونتيجة التقدم فى علم فن الكتابة المسرحية الذى لم يكن معروفاً حتى قرابة العشرينيات من قرننا الحالى .

عباقرة ومجانين :

ظهرت عبقريات كثيرة فى المسرح تناولت بالتحليل والدراسة موقف الكثير من ظواهر الفن المسرحى والتمثيلى ، وانتهت إلى نتائج مقنعة أخذ بها الكثيرون ، وتخلف عن الأخذ بها قلة قليلة : ففى إنجلترا فى مطلع القرن العشرين شغل جرانفيل باركر نفسه بدراسة بعض أعمال شكسبير وتحديد خطوطها (الرئيسية) وطرق أدائها حركة وتمثيلاً . وفى ألمانيا

عكف رائد من رواد المسرح العالمى (ماكس راينهاردنت) على دراسة النصوص المسرحية التى تناولها بالإخراج ، وتبين له أنه ما من مسرحية أخرجها وطابق نظامُها مسرحيةً أخرى .

وفى فرنسا اكتشف «جاك كونوه» أصول العمل المسرحى الكلاسيكى وطريقة إخراجه وكيفية الأداء التمثيلى فيه .

والخلاصة أن كثيراً من الرواد التقوا عند نقطة محددة قوامها اختلاف كل عرض مسرحى «إمكاناته وشخصياته وإطاره المادى ومكانه وزمانه» وهذا أدى من ثم إلى الكشف ، إلى استعارة مصطلح «أسلوب» واستخدامه تعبيراً عن النظام الذى يخضع له العرض المسرحى : بمعنى أن أسلوب الأداء التمثيلى الواقعى فى مسرحية لتشيكوف كمسرحية طائر البحر يخالف الأسلوب الذى يؤدى به الممثلون عرضاً مسرحياً مثل هاملت أو عطيل أو روميو وجوليت وهكذا . . .

ويظهر عبقرى كميرهولد فى المسرح الروسى فى العشرينات أو لعله فنان مجنون – فقد أراد أن يدفع بالممثل إلى الهاوية ، وقرر أن يستخدم الممثل استخداماً يقوم على أسلوب تحريك الماريونيت ، وهو بهذا يعطى المخرج مزيداً من السلطة التحكمية على تحريك الممثل بالأسلوب الذى يراه ، وليس بالأسلوب الذى تفرضه المسرحية .

والحقيقة أن كل أداء تمثيلى لابد أن يخضع لأسلوب ما . . . ومع ذلك فقد تبنت الولايات المتحدة الأمريكية طريقة ستافسلافسكى

أساساً للتمثيل فى جميع عروض المسرح الأمريكى كلاسيكية كانت أو رومانسية أو واقعية ، أما مدى نجاح أو فشل الطريقة كأساس لفن الأداء التمثيلى عند الأمريكان فيخضع لدراسات مطولة مشحونة بجمم النقاد العالميين والأمريكيين أيضاً .

الممثل المعاصر :

وما دمنا قد نبهنا الممثل إلى تعقد مهنة التمثيل واتساع رقعتها وانتشارها ، ما دمنا قد نبهناه إلى ضرورة إخضاع كل عمل مسرحى إلى أسلوب مميز يحتذى به الممثل إذا أراد أن يعبر عنه بشكل علمى وفنى يتفق مع طبيعة العلوم والفنون كما تعيش اليوم عصرها المتقدم – إذن يكون لزاماً على الممثل أن يدرك أدوات مهنته ، وجميع متعلقاتها التى تتيح له عملاً ناجحاً يتسم بالجدية ، ويتيح له فرصة يعبر فيها عن فخره واهتمامه بمهنته التى كانت قد فقدت مكانتها فى عهود غابرة ، ولم تكن ترق فى أعين الجماهير . ويحضرنى فى هذا المجال ما ذكره الناقد الكبير رجاء النقاش فى العدد ٣٣١ من كتاب الهلال عن اعتزاز الموسيقار محمد عبد الوهاب بكرامته كفنان من وجهة نظره فيقول :

« عندما بدأ عبد الوهاب كان أهل الفن فى معظمهم بائسين فى كل شىء حتى فى مظهرهم ، وكان هناك كثير من الموسيقيين يذهبون إلى الحفلات الفنية بالجلباب العادى ، وقد جعل هذا الوضع عبد الوهاب

يؤمن بأن الفنان يجب أن يكون أنظف وأرق ذوقاً من أى أرستقراطى على ظهر الأرض ، واندفع عبد الوهاب إلى التطرف فى التأنق إلى حد مثير للسخرية ، فكان يلبس فى بداية حياته «بدلة سموكنج» فى غير موعدها على الإطلاق ! » .

الاقتراب العلمى للأداء التمثيلى :

لا يهدف التدريب الحديث إلى خلق نظام مفصل عما يجب على الممثل أن يفعل فى أى موقف من المواقف المسرحية ، ولكن التدريب الحديث يمهد سبيل الممثل إلى إبداع دوره بشكل منهجى ، فينبهه إلى كسب الوسائل : كتلك التى استخلصها ستافسلافسكى والتى تعينه على الخلوص إلى نتائج مفعمة فى مجال عمله كممثل .

إن التوتر الذى يسيطر على جهاز الممثل العقلى والعضلى هو آفة الآفات فى جنوح الممثل عن الطريق السليم لأدائه التمثيل وخاصة إذا كان يتخذ من التمثيل حرفة يكسب بها قوت يومه ، ولهذا السبب وفرت المدرسة الأمريكية جميع الوسائل التى تعمل على تخلص الممثل من هذا التوتر الذى التصق به منذ مولده وما زال يسيطر عليه خلال ساعات يومه أراد أو لم يرد ، فهو أولاً وقبل كل شىء إنسان فى المجموعة البشرية .

التدريب

وبغض النظر عن جميع النظريات الفنية التى سبق أن ناقشها رواد المسرح فى العالم ، وبغض النظر عن المدارس المعاصرة كافة ومنها مدرسة الألمانى برتولد برشت ، وبغض النظر عن حرفية المدارس الجديدة الحديثة العهد التى قدمها لنا الدكتور سمير سرحان فى كتابه (تجارب الفن المسرحى) التى لخصت أعمال فرقة المسرح الحى لمؤسسيها جوليان بك وجوديت مالينا ، ودعاة مسرح الحادثة والمسرح المفتوح - بغض النظر عن تلك المدارس وغيرها -. لا يسعنى إلا أن أسوق بعض الوسائل التى انتهت إليها أحدث الدراسات والتى تساعد فى تطوير فن الممثل وتجعل من فنه فناً رفيعاً يستند إلى أحدث المناهج فى أصول التدريب .

الحاسة والذاكرة الانفعالية :

الإنسان العادى فى الحياة اليومية تصيبه بعض الانفعالات التى لا محيص عن التعبير عنها كردود فعل حتمية :

فقد يحمر وجه هذا الإنسان دون أن تكون له رغبة فى رد الفعل هذا ، وقد يزداد غضبه بالرغم من الجهود التى تعمل على ضبط نفسه ، وقد يبدو فى حالة شاذة من الهياج فى وقت كان يتمنى فيه أن يبدو مرحاً سعيداً !

ولكن مثل ردود الفعل هذه – تبدو صعبة الإحياء على خشبة المسرح حتى برغم علمنا بالأسباب والمسببات أو بالدوافع بمعنى أدق. والنقطة (الأساسية) فى الموضوع هى أننا فى الحياة نجد دائماً المثيرات أو أسباب الإثارة التى تدعو إلى ردود الفعل المختلفة. أما على خشبة المسرح فقلما نجد هذه الإثارة، أو أنها لا توجد بالفعل، أو أنها تبدو شيئاً غير واقعى، شيئاً متخيلاً!

هذه الإثارات الحقيقية طالما أنها غير موجودة على خشبة المسرح يكون دورها إذن هو أن نشارك فى إبداعها؛ لتكون فى خدمة الممثل إذا أراد أن يستجيب لها استجابات فعالة.

والحقيقة أن الممثل يصادف على المسرح الكثير من الأشياء التى تسهم فى إثارته: كأن يضع معطفه على شماعة، أو يشعل سيجارة، أو يحرك كرسياً، أو يلتقط شيئاً، ولا شك أن ممارسة كل هذه الأشياء بشكل طبيعى عن إقناع واقتناع، يُعد شيئاً غاية فى الصعوبة والتعقيد. وعلى هذا الأساس يتضح أن الأمر يتعلق أولاً وقبل كل شىء بتدريب الممثل على الاعتقاد والإيمان بأن تبدو جميع الأشياء الوهمية أمام ناظريه شيئاً حقيقياً، تماماً كما تحدث له فى الحياة، وهذا الاعتقاد سيوقظ حساسيته، وعاطفته، ويحرك استجاباته.

إن تدريب الحواس على الاستجابة لمثيرات تخيلية لتحقيق تشابهها فى الحياة العامة – لمن أهم العوامل (الرئيسية) التى تدخل فى حساب

تدريب الممثل تدريباً على مستوى رفيع ، ويمكن تحقيق ذلك من خلال استعمال الذاكرة المؤثرة ، وهى نوعان :

ذاكرة الحس – كأن نتذكر صعود دخان فى مكان ما .
ذاكرة الخبرة – كأن نتذكر شيئاً تذكراً عقلياً أو عضلياً .

الممثل مع نفسه :

وإذن يتحتم على ممثل العصر الحديث أن يكون مثقفاً واعياً لتعقد المسرح الجديد – لا يكفى أبداً أن يعرف الممثل العصر الحجرى وعصر المعادن معرفة نظرية ؛ وإنما عليه أن يقوم بتجارب من حياة مجتمعات تلك العصور ، يجب عليه أن يقوم بالتدريب على كيفية تناول هذا الإنسان البدائى للأدوات وطرق استعمالها مثلاً : إن معرفة الممثل بالمسرح لابد أن تكون معرفة عملية أساسها الاحتكاك والممارسة والتجريب .

ولست أريد بالممثل الناشئ أن يظن أن الدراسة الأكاديمية هى نهاية المطاف ، كما لا أريد للممثل صاحب الخبرة أن يتوقف عند حدود تعلقه بشخصية مخزنية دأب على الاحتفاظ بها فى كل عمل يناط به أداؤه .

وأخيراً لست أحسب إلاّ أن فن التمثيل فن متطور لا يجوز لغير موهبيه أن يتخذوا منه حرفة ، ولست أشجع الدخلاء على مضاعفة أعباء المهنة وحسبها ما آلت إليه ، وهى أحوج ما تكون الآن إلى تصحيح مسارها !

الفهرس

صفحة

* مقدمة ٣
* البداية ٩
* الترفيه ١٩
* العودة ٢٧
* الشرق ٣٥
* الدراسة ٤٧
* الأسلوب ٥٣
* التدريب ٥٧

رقم الإيداع	١٩٧٨/٥٢٨٧
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧ - ٢٤٧ - ٥٣٢ - ٤

١/٧٨/٢٧٦

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)